

以手稿形式发表

Горь Уруруу

徐清林

欧洲作曲技术与中国钢琴音乐的民族风格
20世纪与21世纪之交

专业：17.00.02 音乐艺术

作者摘要
博士学位论文

下诺夫哥罗德 — 2022

本研究在俄罗斯联邦国立教育机构“赫尔岑俄罗斯国立师范大学”音乐教育与音乐教育学系完成

导师：

阿卜杜利娜·加利娜·瓦迪莫夫娜

艺术学副博士，副教授，俄罗斯国立赫尔岑师范大学音乐教育与音乐教学系副教授

正式反对者：

西涅尔尼科娃·奥尔加·弗拉基米罗夫娜

艺术学博士，教授，联邦国家高等教育机构“克麦罗夫国立文化学院”，音乐学与音乐应用艺术系教授
及音乐与应用艺术

科波索娃·伊琳娜·弗拉基米罗夫娜 艺术学副

博士，副教授，联邦国家高等教育机构“彼得罗扎沃茨克国立格拉祖诺夫音乐学院”
音乐理论与作曲教研室主任

主办单位：

联邦国家高等教育机构“新西伯利亚
国家音乐学院

答辩将于2022年6月22日 时 分在博士学位论文答辩委员会D 210.030.02会议上举行，地点为联邦国家高等教育机构“下诺夫哥罗德格林卡音乐学院”，地址：603005，下诺夫哥罗德市，皮斯克诺夫街40号。

该论文可在联邦国家教育机构
“下诺夫哥罗德国立格林卡音乐学院”。

学位论文及摘要全文已发布于联邦国家高等教育机构“尼日尼诺夫哥罗德格林卡音乐学院”官方网站<http://nnovcons.ru>。

学位论文摘要已发送至“___”_____2022年。

学位论文评审委员会学术秘书
，艺术学副博士



博奇科娃
塔季扬娜·鲁道夫娜

研究工作的总体特征

研究主题的现实意义

中国音乐文化在保持民族传统、独特性和多样性的同时，通过其杰出代表与西方艺术展开了持续的创作对话。中国作曲家广泛借鉴欧洲音乐学派的经验，并指出，只有创作出融合中国民族特色与西方创新元素的作品，才能逐步形成中国钢琴学派。因此，如何融合欧洲作曲技法与民族特色的问题，不断促使人们重新审视既有的观念。20世纪初，刚刚萌芽的中国钢琴艺术主要依托传统素材，以民间歌曲和器乐旋律的改编形式呈现。随着时间推移，作曲家开始采用欧洲创新元素，这改变了声音空间，影响了作品的形象结构、结构形式及发展原则。目前，已积累了大量钢琴作品；其中既有已被研究的作品，也有新的音乐素材，这些素材展现了此前未被发现的风格特征、欧洲技法的独特运用方式，以及这些技法融入以民族素材为基础的音乐作品结构中的原则。

20世纪末，我国音乐艺术领域发生了深刻变革——音乐家们已能娴熟地融合“中国民族特色”与西方音乐文化传统。对欧洲作曲技法的概括与运用愈发精妙。因此，研究20世纪末至21世纪初的钢琴音乐——这一百年间作曲家们对钢琴文化本身及其相关音乐语言创新进行探索与吸收的领域——*显得尤为重要*。

本论文分析了大量作品，其创作时间跨度近四十年（1980–2018）。通过考察作曲家不同创作时期的钢琴艺术，可以发现，当代中国音乐的主要趋势是将欧洲作曲技法作为基础，随后融入民族音乐元素。

分析使我们能够清晰地了解中国钢琴艺术的历史与发展前景。所选作曲家的作品也为得出结论提供了充分的依据。

主题的深入程度

中国钢琴艺术不仅吸引了本国学者的关注，也引起了俄罗斯、美国、欧洲等国音乐学者的兴趣。研究这一问题的俄罗斯学者包括吴根一、S. A. Aizenstadt、T. B. Budayeva、V. N. Yunusova等，他们研究了中国音乐文化史、传统歌剧钢琴学派的音乐、作品风格，以及20世纪末至21世纪初钢琴演奏艺术的发展路径。中国学者王振亚、王云志、李吉提、李思青、刘思思、明燕、徐采红、何思远、齐家珍、陈宝莲、石丹。然而，关于这一问题的材料尚不充足。对反映民族特色、民间旋律和乐器音色的作品进行了更深入的研究。王伯伦、王刚、王英、魏廷、王浩、潘大民、徐丽、曹琴琴、赵东梅、陈西等学者指出，尽管西方欧洲的作曲技法已被引入传统中国音乐，但作品中仍保留了民族根基。关于北京 opera 表达手段和旋律的使用问题，王凡、孔文文、林乃隽、童道青、曹琴琴、景鹏、朱梅梅等学者进行了研究。学者们指出，时至今日，京剧仍在不断融合语言与歌唱、表演艺术与舞蹈、视觉艺术与杂技，并在钢琴作品中找到了独特的表现形式。林乃燕和孔文文探讨了尼洪兴、赵晓山和童道钦作品中京剧元素的转化。在曹秦青的研究著作中，对高平的创作进行了深入分析，重点探讨了其在钢琴作品中融入的京剧旋律与打击乐节奏公式。

俄语版还收录了中国音乐学家
在俄罗斯高等学府学习的音乐家——研究高平的著作。

王英的论文，重点探讨了民族特色在中国钢琴音乐中的基础性作用；黄平的论文，分析了俄罗斯钢琴艺术对中国钢琴学派发展产生的影响；吴娜，探讨丁善德作品中戏剧传统的折射；徐博，详细分析中国当代钢琴演奏；李云，探讨王建中作品中运用现代作曲技法的作品；范玉，分析了序列技法在室内乐器音乐中的应用；陈树云，探讨了20世纪末至21世纪初中国钢琴艺术的风格特征。这些学者为研究20世纪末至21世纪初的音乐做出了重要贡献，他们的研究在不同程度上揭示了受传统音乐文化和哲学观念影响而形成的中国钢琴艺术的文化与历史维度。

研究对象是20世纪80年代至21世纪初的中国钢琴音乐，**研究内容**是中国作曲家的钢琴作品在融合民族传统与欧洲作曲技法方面的表现。

研究目的：揭示欧洲作曲技法与民族元素结合的独特性，作为20世纪末至21世纪初中国作曲家钢琴作品风格独特性的基础。

研究任务：

- 追踪中国作曲家在当代音乐艺术背景下创作历程；
- 界定并总结20世纪至21世纪之交中国钢琴音乐体裁的特征；
- 分析中国作曲家在当代钢琴作品中运用传统民间音乐元素的具体表现形式；
- 揭示传统歌剧对当代中国钢琴音乐的影响；
- 研究欧洲作曲技法在中国20世纪至21世纪交替时期钢琴音乐中的应用原则；

- 分析最鲜明地体现民族特色与西方创新相结合的钢琴作品。

研究材料包括历史、传记、理论和乐谱资料：

- 陈毅、高平、陈其钢、朱大铂、唐敦、王建中、陈佩松、李英海等中国作曲家的钢琴作品集；
- 作为中国钢琴传统形成基础的中国民歌集——乐海《中国民歌精选》（2017）、杜亚松《中国少数民族音乐》（1986）、吴松金《365首民歌》（2019）、何晓斌《传统中国民歌》（2000）、焦建中《中国古典民歌》（2002）、周静静《中国民歌》（1993）；
- 民间乐器作品的乐谱文本，其技术手法在当代中国钢琴音乐中得到了体现；
- 当代中国音乐学研究的学术资料；
- 中国当代钢琴作品的视频和音频录音，由中国钢琴家演奏。

理论与方法论研究基础

本研究基于俄罗斯和中国学者在钢琴文化理论与历史方面的学术成果，这些成果反映了中国当代音乐艺术的整体状况，以及在音乐形式和体裁方面，以欧洲音乐传统为基础的具体情况。本论文研究的理论基础主要来自关于唐敦、陈毅、陈其钢、高平、贾大铨等艺术家创作的论文。在构建研究框架时，俄罗斯音乐学家的基础学术著作构成了重要领域，包括阿萨菲耶夫（B. V. Asafiev）、伯沙德斯卡娅（T. S. Bershadskaya）、鲍布罗夫斯基（V. P. Bobrovsky）、扎德拉茨基（V. V. Zaderatsky）、鲁奇耶夫斯卡娅（E. A. Ruchievskaya）和霍洛波娃（V. N. Kholopova）等学者的著作。作者还借鉴了俄罗斯和中国音乐科学在不同方面的基础性成就：

- 音乐创作问题，见于T. S. Kyuregyan、E. V. Nazaykinsky、V. S. Tsenova、Y. N. Kholopova等人的著作；

- 风格问题，见于阿·德·阿列克谢耶夫、列·叶·加克列尔、米·格·阿拉诺夫斯基、叶·布·多林斯卡娅、克·维·泽金、谢·谢·斯克雷布科夫、阿·尼·索霍拉、维·尼·尤努索娃等人的著作；
- 节奏组织问题，见于马泽尔、霍洛波娃、采诺娃、察雷格拉德斯卡娅的研究；
- 复调与对位理论在A. P. 米尔基、V. V. 扎德拉茨基、V. V. 普罗托波波夫、T. V. 弗兰托娃、K. I. 尤扎克著作中的研究；
- T. N. Krasnikova、M. S. Skrebkova-Filatova、Y. N. Tyulin、V. N. Kholopova、V. A. Tsukkerman等学者对织体的研究；
- 系列技法问题在库尔巴茨卡娅、科戈乌特卡、索科洛夫、策诺娃、霍洛波娃、范玉等人的研究中；
- 旋律-节奏与调性-和声发展概念，见于T. S. 伯沙德斯卡娅、N. S. 古利亚尼茨卡娅、E. V. 纳扎伊金斯基、E. A. 鲁奇耶夫斯卡娅、Y. M. 蒂乌林、Y. N. 科洛波夫等人的著作；
- 中国作曲家将民间歌曲素材转化为钢琴音乐的问题，见于Bian Meng、Wang Ying、Chen Shuyun、Qiu Wa、Huang Pin、Fan Yu等人的著作；
- 关于中国音乐理论与发展史、中国钢琴艺术史、以及在音乐中运用歌剧与器乐元素的研究，由魏廷格、王博伦、王刚、王一、丹凡、葛昌、朱海云、徐采虹、童道津、潘大民、李吉提、刘思思、陈宝莲、赵东梅、姚恒鲁。

研究方法：

- 历史方法——中国钢琴音乐的发展过程；
- 结构类型学——现代中国钢琴音乐的体裁与形式，民族元素与欧洲作曲技法的融合；
- 音乐分析方法——研究欧洲作曲技法的应用特点及民间音乐元素在当代中国钢琴作品中的融合。

主要论点：

- 当代中国钢琴艺术的发展呈现双向性特征：既保留民族特色，又运用欧洲作曲技法。
- 中国作曲家对新作曲技法的积极兴趣始于20世纪后半叶，当时音乐家们在西欧和美国接受教育，并受到学习现代音乐的影响；
- 欧洲作曲技法的本土化适应与20世纪末至21世纪初中国发生的文化和历史进程密切相关；
- 所讨论的钢琴作品包括唐顿的《八首水彩回忆》、陈怡的《乳牛》、陈其钢的《北京京剧片段》，高平的《夜小巷》，贾大铨的《三首前奏曲》等，这些作品以民族传统与欧洲传统相结合为特征，为中国钢琴艺术的发展做出了重要贡献。表达手段的选择与作曲家的个性密切相关；
- 民族传统艺术的影响体现在唐敦、陈毅、陈其钢、高平、贾大钊等作曲家在钢琴作品中运用现代作曲技法的独特性上；
- 中国钢琴艺术的特殊性决定了作曲家在创作中对民间调式、音高-节奏元素及传统乐器音色的折射，这些元素丰富了作品的形象、调性及织体-和声领域。

本研究的科学新颖性在于：

- 1) 收集、分析并引入了新的传记、科学和音乐材料；
- 2) 揭示了作品与民间素材、器乐艺术及中国戏曲的关联；
- 3) 确定了作曲家运用传统民族素材的原则；
- 4) 基于对作品的分析，其中最鲜明地体现了西方欧洲技法与民族传统相结合的特点（贾大青的《三首前奏曲》、陈毅的《多耶》等），揭示了东西方文化辩证关系的

（贾大钊的《三首前奏曲》、陈毅的《道》等），揭示了东西方文化辩证发展的关键策略。

该研究的理论意义在于，论文显著拓展、补充并细化了对当代中国钢琴音乐的整体认知。欧洲作曲技法的应用被置于20世纪末至21世纪初中西方文化交融的语境中进行探讨。论文的论点和结论为进一步研究中国钢琴艺术问题提供了潜在的学术方向。

实践意义

本论文的材料可用于：

- 作为文化研究、历史理论学科、复调音乐、音乐作品分析等课程的讲义；
- 在涉及中国钢琴音乐作品研究及历史的教学课程中；
- 作为研究东方国家钢琴文化的基础；
- 教学与表演实践中——将此前未被收录的乐曲纳入曲目。

研究的可靠性程度

研究结果的可靠性基于经过验证的方法论基础，该基础由俄罗斯和外国学者的著作所提供；基于对钢琴艺术历史与理论的科学文献研究；对中国古代音乐历史的研究著作；对现代作曲技法的专题研究；以及对20世纪最后几十年和21世纪初中国作曲家钢琴作品的详细分析，这些分析由本论文作者完成。

研究成果的验证

论文的主要观点已在俄罗斯格丁尼亚国立大学音乐、戏剧与舞蹈学院音乐教育与音乐教育学教研室的会议上讨论。论文材料在俄罗斯格丁尼亚国立师范大学（以A.I.赫尔岑命名）举办的国际学术研讨会上进行了汇报（“青年学者眼中的音乐文化”，圣彼得堡，2020年；“儿童艺术教育：未来策略”，圣彼得堡，2021年）。

论文的主要观点已发表于九篇学术论文中，其中六篇发表于俄罗斯科学学术委员会推荐的期刊。

论文结构

论文（193页）包括引言、三章、结论、参考文献（248条，俄语、英语和中文），附录I（113个音乐示例），附录II（作曲家简介）。

论文主要内容

引言阐述了论文选题的现实意义、研究目的与任务，强调了科学创新性，并介绍了论文结构。**第一章“中国钢琴艺术在俄国“20世纪至21世纪的钢琴艺术”一文分为两部分。第一部分“中国钢琴艺术中的关键人物”**探讨了20世纪末至21世纪初杰出作曲家的创作，以及他们在国外学习过程中积累的经验；并总结了其风格的独特性。中国钢琴音乐的发展与音乐家在西方持续学习并融入本地传统密切相关。中国作曲家在连接民族与西方音乐文化方面发挥了决定性作用，推动了钢琴艺术与演奏的活跃发展，并将其介绍给全世界。许多作曲家来自中国农村地区，对传统民间音乐有着深刻的理解。随后，他们赴欧洲深造，学习了先进的创作理念和作曲技巧。他们借鉴西方创新，将其融入传统音乐文化，推动了中国钢琴音乐创作与演奏实践在全世界的积极拓展。

王建中、李应海、倪洪津、朱建尔、赵晓声、朱旺华等钢琴家均出生于20世纪上半叶，正值中国钢琴音乐初露头角的时期。他们学习欧洲作曲方法，吸收了德国钢琴学派的严谨与逻辑，俄罗斯音乐的抒情与旋律，以及法国音乐的绘画性与精致。他们的作品以五声音阶和民间旋律为基础，充分体现了民族特色。

其他作曲家——陈其钢、陈钰、贾大铨、唐东、高平——出生于20世纪下半叶。他们不再如此直接地展现民族特征，而在运用欧洲作曲技法方面更加成熟和大胆。他们创作的作品不仅限于民间旋律的改编——音乐家们运用古典和浪漫音乐的原则，以新的方式诠释节奏，采用新的音高组织形式。在斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、欣德米特、勋伯格、韦伯恩等作曲家的影响下，奥·梅西安，他们的钢琴作品中开始融入复调发展手法、序列技法、多调性与无调性元素、拼贴技法，音乐织体的分层化成为典型特征。这就是“中国现代钢琴音乐的国际化”过程¹⁾。借助欧洲作曲技法，单声部的民间歌曲变得多声部化。钢琴作品中体现了独特的个人作曲风格，同时作品符合中国钢琴音乐发展的原则，致力于走向国际水平。所有作者都是中国作曲家群体中的顶尖代表，因此我们在研究中首先应关注他们的作品。

在**第1.2节“钢琴作品的体裁”**中，探讨了自20世纪70年代末至21世纪初，中国钢琴音乐的主要体裁。这一时期，作曲家们积极创作了多种体裁的作品，包括程序性小品、组曲和奏鸣曲、炫技练习曲和协奏曲、前奏曲和变奏曲、钢琴协奏曲等。

钢琴奏鸣曲逐渐呈现出越来越个性化和独特的特征，大多数情况下基于贯穿发展的结构，并融合了其他形式和体裁的特点。作品中鲜明的主题材料在不同领域之间转换：印象派的音画风格让位于浪漫派的

¹⁾ 吕思. 21世纪初中国钢琴作品. 2008. 第135页.

以民族歌曲和舞蹈为基础，古典的均衡性与自由即兴性相结合。奏鸣曲套曲以多种创作理念呈现，传统与非传统的创作手法在其中紧密交织。例如陈毅、徐志宾、黄虎威、罗志勇的奏鸣曲。部分作曲家倾向于古典主义的清晰与确定性，另一些则被浪漫主义时期的精致与即兴风格所吸引。中国与欧洲传统在风格与音乐形式上的融合，在唐敦的《夜宴》（2006）、罗竹君的《№ 3》、高平的《死亡》（2008）、

《幻影》——2015）、葛青（《叹息》——2013，《橡树》——2015）等。一方面，奏鸣曲中体现了现代、古典和浪漫主义艺术的共同规律，另一方面，遵循了民族思维原则，以变奏和音画为主导。

在中国，*钢琴小品广泛流行*，它在不同的美学条件下“生存”。中国小品在体裁上极其多样，风格丰富。一大类作品包括民族旋律的改编、音乐画面和风景素描、练习曲、即兴曲、夜曲、叙事曲等。大多数小品是通过改编民间歌曲、古乐或歌剧作品创作的，如《观看演出》（1980）李英海，《雾》（2007）李梅佳，《秋日池塘》（2012），《探戈残韵》（2013）和《游荡的影子》（2015）高平。

在中国最常见的*体裁是循环钢琴组曲*。丁善德、刘炜、沈传声的作品在这一体裁的形成中发挥了特殊作用，他们为这一体裁在中国文化土壤上的发展指明了方向。所有作品均具有明确的主题，作曲家通常还会为每个乐章赋予标题。在呈现组曲时，创作者努力通过文本元素（如题词、序言甚至视觉意象）来具体化既定主题，并借鉴丰富的音乐民间传统和自然景观——如朱建业的《南方印象》（1992）朱建尔，《窗外》（2011）高平，《伟大界限》（1987）赵小声，《遥远的声音》

(1999) 和《中国旋律》(2007) 张超。这些作品反映了中国音乐家民族性和美学特质的思维方式, 以及欧洲20至21世纪作曲家音乐语言的独特性和表现力。在这些高超的练习曲中, 展现了钢琴演奏的各种技巧, 这在赵晓声(1978)的练习曲、以北京京剧咏叹调为基础的练习曲(尼洪津, 1979) 以及以中国五声音阶为基础的练习曲(谢伟恩, 2000) 中得到了充分体现。(2000年) 的五声音阶练习曲。罗曼硕的两组钢琴练习曲系列以民族元素与欧洲音乐语言的结合为基础。每组包含六首作品, 展现了多种钢琴技巧。第一组(作品19) 创作于2010至2011年, 作曲家运用了十二音技法和复调技法。第一首(《风铃》) 展现了高超的细腻技巧, 第二首(《跳蚤》) 突出了左手技巧; 第三首(《风》) 展现了重复技巧, 第四首(《水》) 则将右手的快速运动与左手悠扬缓慢的旋律相结合。第五首练习曲(《固定低音》) 采用了十二音技法, 最后一首(《赋格》) 以托卡塔风格创作, 节奏极快。在第二组曲(作品23) 中, 创作于2013年至2016年, 作曲家运用了微复调(《圆》)、十二音技法(《对比》), 对位发展手法和装饰精美的装饰性 ornamentation (《竹》), 紧张的技术较量(《F1》), 左手技巧(《墨水》), 无调性(《变奏》)。

在许多情况下, 音乐家们采用变奏手法, 其主题源自民间旋律——陈其钢的《北京京剧片段》(2004)、《中国音乐剧》(2006)、张超的《在遥远的国度》(2011) (2011) 张超等作品。主题在大多数情况下溶解于装饰性即兴的织体中, 而发展过程则从古典的严谨性转向自由的调性、节奏和织体-和声的展开。

中国音乐会体裁的形成离不开一批作曲家的参与。钢琴与管弦乐队的音乐会遵循欧洲体裁的传统, 但融入了中国民族内容。这些作品以鲜明的

技巧，即兴性，并带有节目名称——刘敦笙的《山林》（1979）、杜敏信的《春之聚会》（1988）和《春之美》（1987）、张超的《关于艾劳的幻想》（2008）（2008）、《中国史》（2011）等。在高平（2007）和王思林（2010）的《第一钢琴协奏曲》中，民间抒情主题在强烈的交响乐氛围中得到发展。在陈其钢的《二胡》（2009）中，虽然采用了民间旋律，但从风格上看这是一部欧洲作品，以诗歌般的单乐章形式创作，带有三重奏的特征。杜敏信的协奏曲音乐织体充盈着抒情旋律，叙述风格与独奏钢琴的炫技性卡丹扎段落，均可追溯至拉赫玛尼诺夫的创作风格。最鲜明地体现民族“中国”特质的是协奏曲中璀璨的、具有鲜明体裁特征的回旋曲式终曲，其中融入了众多民族民间歌曲的民间语汇。中国钢琴协奏曲艺术的发展过程反映了作曲家对西方体裁的吸收与创新的总体趋势。

因此，在20世纪末至21世纪初，中国钢琴音乐的体裁领域得以扩展，几乎所有作曲家都倾向于鲜明的程序性，反映民族象征和“国家形象”。

第二章“中国当代钢琴音乐中的民族特色”。中国作曲家的钢琴艺术为传统转化提供了独特范例。对过去民间音乐的改编与再现、歌曲引用、模仿民间乐器音色以及运用歌剧元素，构成了其重要组成部分。

在第2.1节“民间歌曲的反映”中，探讨了民间旋律的改编与引用原则。基于改编创作的作品促进了中国钢琴艺术的普及与发展。西方音乐艺术以复调思维和大小调体系为特征，而中国音乐则以单声部线性思维和五声音阶为基础，这使得中国音乐家难以在短时间内理解和接受西方音乐。凭借音乐素材和内容，改编作品易于被所有人理解。在改编传统旋律

为钢琴改编时，作曲家采用的创作手法，一方面旨在保留曲调的独特性，另一方面则运用欧洲音乐技巧。范建中《柳江》（1972）是湖南民歌的改编作品。它基于五声音阶中旋律的多次变奏重复，但作者运用了复调发展手法和连续模进的交替。楚万华的《小夜曲》（1979）是四川民歌《康定小夜曲》的改编。通过反复重复主旋律，作者运用了钢琴的最高音域，加入模仿呼应、节拍变化和对位技法。在朱建尔的《南方印象》组曲（1992）中，第一部分的民间主题经过显著改造：抒情的单声部旋律发展为复调多声部，每次呈现新的音调与节奏变体。在组曲的第五部分，民歌《阿丽丽》中富有表现力、宁静的旋律在托卡塔式运动的背景下转化：对比鲜明的节奏公式被并置，模仿发展手法被运用，织体“膨胀”开来。张超的《中国旋律》（2007）是二十首民间歌曲的改编作品，作曲家运用了动机发展、对位和变奏手法。

因此，在以民间旋律为基础的作品中，作者有时采用精确引用，有时则通过转变和重新诠释旋律，运用欧洲传统中常见的音乐形式与发展原则。

第2.2节 “民间乐器的音色模仿”。中国传统乐器的音色多样性和模仿能力使钢琴能够再现其音色。在改编古代音乐时，作曲家会反映民间乐器的音域、动态和发音特点，以及其独特的节奏模式。曲目《月光两处明》由楚万华改编自二胡旋律，《飞刀屋》由尹成祖改编自古曲。《百鸟观凤》是王建宗为钢琴创作的旋律，运用了钢琴的特殊音色，仿佛模仿吹奏乐器的气息。

。乐谱中反映了模仿民间乐器演奏时呼吸的线条。花腔模仿乐器发出的颤音，节奏图案的自由传达了即兴演奏的特点，营造出鸟儿鸣叫的声音。在《弦乐器箏的声音》的短篇中，赵晓声模仿了笙，包括特殊的三重音和四重音的组合，而竹笛的演奏技巧则通过装饰音来表现。李银海在《晓鼓》中再现了琵琶、古琴和古筝的音色，以及箫、钟和鼓的演奏技巧，包括多种动态的装饰音。在王建中（2003）的《夜渔歌》中，这是一首为拨弦乐器古筝改编的旋律，模仿效果通过钢琴的特殊音效实现。在张超（2007）的《中国旋律》组曲中，再现了新疆少数民族民族乐器的音色——低音部的和弦模仿了击打绷紧的鼓中心的动作，与高音区快速交替的八度音程形成对比。

在钢琴作品中，模仿民族乐器的音色和演奏方式是“钢琴的‘中国化’”的体现。此类作品的独特性在于作曲家与演奏者对钢琴的诠释方式——对民族音色的精妙模仿、对细节与民族调式色彩的钟爱，以及对“可视化”浪漫主义题材的倾向。作曲家运用精巧的装饰音，包括各种颤音和花腔，突出的重音和节奏中断，小节间和节内切分音，以及持续的 ostinato 踏板。

第2.3节 “民族歌剧元素的运用与诠释”。中国歌剧历史悠久，根植于深厚的文化传统。在钢琴作品中运用歌剧元素是展现民族风格的常见形式之一。主要组成部分包括歌剧的调性与结构、分段、歌剧主题的变奏、模仿乐器伴奏、面部表情。在传统演出中，正是声乐部分鲜明地表达了情感和人物的主要特征，并决定了

特定的戏剧风格。在戏剧《看戏》中，唐敦哈模仿了湖南音乐舞蹈戏剧；在钢琴小品《银梭织棉》和《笛声在慈贝上》中，赵小沙的钢琴部分完整地再现了歌剧场景。在尼洪志的四首钢琴小品中，快速的十六分音符以八度音程重复，模仿了“西皮”唱法伴奏的典型特征。在音乐会中

《二胡》中，陈其钢准确引用并发展了“二胡”伴奏的旋律。

使用歌剧元素的作品不胜枚举——陈刚的《梁山伯与祝英台》（1980）是对绍兴歌剧的改编；陈毅的《河南调》是对河南歌剧的改编；张超的《中国音乐剧变奏曲》（2007）和陈其钢的《二胡剧场》（2009）等作品也反映了传统歌剧表演的主题。作曲家们巧妙地将中国音乐剧中典型的线性单声部与欧洲多声部复调风格相结合。通过融合欧洲作曲技法与传统歌剧元素，在小型作品中实现了东西方文化的交融。中国戏剧充满象征意义，面具、嗓音、演员的肢体语言、化妆、服装和布景都具有特殊含义。作曲家们将“四皮”

（四皮）、“二黄”（二黄）、“耀班”（耀班）、“轩辕”（轩辕）等歌剧风格，通过钢琴音域的变化，表现出不同的节奏和情感。钢琴的音域变化中，传达原旋律的各种节奏变体。

变化。通过快速变换音域、节拍和速度，在不同层次的织体中创造出色彩和画面变化，从而形成独特的歌剧风格。在《梁山伯与祝英台》中的“耀班”段落陈其钢（1980）中，下层织体中短促的音符与迅猛的节奏模仿了民间乐器的快速演奏，而上声部则“唱出”抒情的旋律，模仿歌剧演唱者的唱法。节奏的对比形成了独特的魅力

“紧张、紧绷且缓慢的唱法”。乐谱中包含大量动态细节，传达出舞台效果。

“紧张而拉长的唱法”。值得注意的是，中国歌剧音乐受到诗歌创作传统的影响，这些传统经过数百年的磨砺，传统乐器的作用——由此

在钢琴作品中形成了独特多样的织体，这些作品以歌剧传统为基础。钢琴通过模仿歌剧中打击乐器的声音，再现了其独特的音效和节奏。作品中反映了对戏剧表演的生动回忆与印象，这体现在作品标题、借鉴特定民间歌曲、强化打击乐器作用等方面——这些都是传统歌剧的典型特征。中国古代文化的深厚内涵通过现代技法与发展手法得以体现。

第三章“欧洲作曲技法与中华风格的融合：分析性随笔”。中国钢琴音乐是东方文化与西方音乐语言的独特融合。借鉴欧洲技法与发展原则的过程，通过传统音乐艺术的独特特征这一棱镜得以折射，而其基础正是五声音阶。随着时间推移，中国钢琴作品中对民族音乐元素的直接借鉴逐渐变得隐晦、含蓄。杂乱无章的民族元素组合被一种新的民族音乐形态所取代，这种形态不再被分解为独立的组成部分。在此基础上，开始了对欧洲作曲技法的强化运用，并与民族音乐语言的独特性相融合。因此，与前一时期相比，20世纪末至21世纪初的钢琴作品中，作曲家的个性更加鲜明。本章对1980年至2018年间创作的钢琴作品进行了分析，这些作品最鲜明地体现了传统与创新的结合。

3.1. 中国印象主义在钢琴组曲中的体现

唐敦的《八首水彩回忆》。这套组曲由八首短小的主题曲组成，讲述了作曲家童年的回忆——乡村生活场景、对家乡的思念、童年游戏、婚礼仪式等。作品融合了中国民族民间音乐元素与欧洲音乐语言及西方复调音乐的特点。其核心素材源自湖南省的民间旋律，以全新的声音组织形式呈现。钢琴演奏的特色源自中国

“民间复合体”的独特特征，包括旋律、和声、织体和节拍。在单声部中嵌入了不协和的和弦垂直结构，旋律经历了复杂的对位发展，民间乐器的音色再现了持续的半音延迟，“波动的调性”与五声音阶基础相结合。这些在中国音乐中极为罕见的技法与无调性调式和民间音调、四度五度和四度二度和弦结构、添加七度音的平行二度线运动等传统元素相融合，营造出丰富的声部层次感。自然的虚幻与缥缈景象通过以下手法得以生动呈现：用升音代替降音的调性领域（《秋月》），柔和的踏板音色（《沙漠》），无节拍、频繁的休止符和悠长的拖音，展现了山歌的自由（《牧羊人的歌》）。在重新诠释旋律时，作曲家运用了印象主义的写作手法：倾听音色和音调的色彩，音色效果，以及音乐材料的某种“模糊性”。材料的即兴性和混乱性让人联想到偶然主义的原则。谭盾运用了印象主义特有的主题和声手法，即主题与伴随它的和声背景建立在同一音程结构上。与印象主义的联系还体现在节奏的特殊品质上——流动性、对音乐材料音响特性的关注、动机节奏的连续转化伴随精妙的发音，以及*rubato*、*ad libitum*等技巧的运用。该作品以鲜明的音响表现力为特色，这得益于“节奏崩溃”、丰富的装饰音、钢琴极端音域的结合以及音色。

3.2. 欧洲作曲技法与中国

民间音乐：论钢琴曲《咩咩》的特点陈毅。该作品（1984年）以东族民间的“咩咩”旋律为基础。该作品包含一系列无间断且无标题的段落，其中融合了贯穿发展的原则、变奏原则和单主题原则。开头提出的三重音主题——*e-cis*三重音——作为主导音型。简短的五声音阶动机编织在复杂的多调性垂直结构中，

结构中，平行不协和和弦再现了民间乐器的音色，于和巴（yu he ba）节奏的组合与北京京剧的隐含旋律通过复调进一步复杂化。

作者运用了京剧的节奏，频繁变换速度、节奏公式和拍子。民间即兴创作的特质通过独特的节拍组织得以体现，这种组织方式传达了打击乐器多变的节奏；在某些段落中没有小节划分。节奏形式与拍子、节拍和节奏的不断变化密切相关：3/4、2/4、1/4、5/4、9/8、7/8、5/8、3/8、2/8、4/4、7/4。通过重复三度主音进行，民歌“东”的真实性得以展现。极端元素的结合与欧洲拼贴技法相关。在《奶》中，作者运用了多调性组合和模仿式主题发展。多音调在纯粹形式下被片段式使用，嵌入到单调的短小段落中。其元素通常在主题材料变异时出现——包括调性-和声、节奏和模仿元素；调性之间在遥远的音高之间保持平衡，如*E-G-dis-Fis-D-Des-As-b*。作者偶尔运用序列技法（*Andante*段落），作品的部分段落具有布鲁斯、托卡塔、夜曲等体裁特征。

以民歌为基础，陈毅对其进行了创造性重新诠释，从而“焕新”了民间音乐模型的音调性。以民间旋律和北京京剧的旋律为基础，作曲家运用了数字序列和独特的节奏公式，传达了民间打击乐器多变的节奏，表现了民间歌唱的风格。

3.3. 陈其钢的《北京京剧瞬间》在当代钢琴艺术的语境中。该作品为奥利维尔·梅西安国际钢琴比赛（2000年）而作。接连出现的七个片段反映了北京京剧的场景；形成了一种变奏结构，具有贯穿发展的特点。断句通过节奏、音域和织体类型的变化形成。作品中体现了多调性、偶然性、声音艺术的原则。作者引用了

“韩先”的旋律，但融入了欧洲音乐语言的元素，引入“有限转调调式”。

《变奏曲》奥尔加·梅西安。这些变奏基于模仿技巧和动机发展。作品的音色与和声领域反映了音色丰富多彩的背景和水平与垂直声音场的多色性。作品中包含了

“典班”（典班，意为“板”）和“元昌”——舞台上的旋转

在舞台上旋转。典班的节奏在歌剧中经常出现，以活跃的动态和切分节奏为特点，元昌的节奏用于表现匆忙和奔跑。作品基于

于托卡塔式运动——多次快速重复的音型、清晰的发音、八度跳跃和停顿。托卡塔式的打击感几乎贯穿所有乐段，从而营造出欢快、激动、欢呼，有时甚至带有攻击性的情绪。动态发展因素是节拍与速度，它们孕育出节奏公式的多样性及其

交织。值得注意的是，音乐具有鲜明的 舞台性：作曲家可以突然中断激烈的

托卡塔节奏，将*fortissimo*骤然转变为*pianissimo*——以此重现锣鼓声逐渐增强的氛围，仿佛歌剧表演的开场。对中国音乐而言，不寻常的是多声部不协和和弦的结合、簇状音的运用、节拍变化、其他体裁元素的融入，以及乐谱记谱于三至四行。中国风格通过重复的音调和节奏图案来表现，这些图案源自民间乐器的声音

，通过长音平行运动（六度和三度）来实现。

歌剧旋律的流淌。

3.4. 高平的《夜小巷》作为传统与创新相结合的典范。这部作品（2006年）以现代音乐风格创作，同时巧妙地体现了民间音乐的特色。在乐曲的中间部分，高平融入了肖邦的《c小调玛祖卡》（作品63，第3号）的旋律，保留了其原有形态，但进行了重新诠释——通过半音化处理并运用了音响效果。乐曲形式接近自由变奏体，带有三分结构的特征。对比效果源于两端部分——“中国式”与中间部分——“欧洲式”的对立。作品的民族风格首先由音高范围决定——许多民族乐器的音域局限于中音和高音区。第一部分和再现部以高音区为主。

钢琴织体的即兴风格也呼应了民间器乐演奏传统。在作品的音乐织体中，如同古琴的即兴演奏，呈现出节奏上的准混沌特征——古琴的弦乐记谱并未固定音高，节拍仅以相对方式体现。作曲家重新诠释了传统的五声音阶：扩展了其音高范围并引入了音高变化，从而产生了新的音程——小二度和三全音，这些音程在该调式中并不常见。由于无法突破钢琴音域的限制，且使用了小于半音的音程，作者通过在音乐织体中加入中国五声音阶中不存在的音阶，为作品赋予了独特的色彩。

传统文化元素通过五声音阶、古筝音色的模仿、异声多声部等形式呈现。然而，这里出现了对全音阶基础的半音化处理、民族音乐中不常见的节奏组织、声学效果以及音响效果。作曲家通过钢琴织体的“模糊”效果营造出轰鸣感。通过音高、节奏公式、调式和和声的变化，实现了主题的转化。高平采用了自由的节拍划分，将五声音阶引入大调与小调，并运用了“拼贴”技法。

因此，20世纪末至21世纪初，传统中国音乐文化在很大程度上受到了现代西方思想的影响，而《夜小巷》便是这一现象的鲜明例证——这部作品完美地融入了音乐世界图景的语境之中。

3.5. 贾大青的钢琴组曲《三首前奏曲》中的文化对话。钢琴组曲（2016）由三首主题前奏曲组成——《交织》、《四川 opera 旋律》，《献给舒伯特》以一个核心概念为纽带：融合中国与西欧文化；从不同视角探讨对话的哲学理念；艺术风格则融合了印象主义的先驱性、浪漫主义的特征、系列技法以及中国民间旋律与和声。不仅与欧洲音乐，还与俄罗斯音乐（拉赫玛尼诺夫、利亚多夫、斯克里亚宾的《前奏曲》系列）存在平行关系。贾大渙

运用钢琴技巧和织体形式的多样性来实现创作构思。

第一首前奏曲具有浪漫风格，类似于斯克里亚宾的前奏曲风格（作品11），由多个乐句组成，每个乐句都包含主题系列的展开和回应。织体基于两层交织的声部，每层都蕴含着主题系列。声部的交织形成主题系列的复调，具有独特的节奏图案，并包含相同的音调转折。节奏图案充斥着切分音，对系列的变形作出反应，形成类似于短句波浪的演奏效果。时间框架的位移产生了情感的模糊性和不确定性。层相互交换位置，系列形成复杂的对位。在管风琴的背景上，出现四个

“序列闪光”，其间形成音域“空隙”。在每个“闪光”中，部分序列音符消失，仿佛溶解于空间。

第二前奏曲的框架内蕴含着一个想象中的场景，其中反映了四川戏曲的旋律，将印象主义特有的沉思与戏剧性动作相结合。它呈现为“模糊的三部曲式”，由微结构构成。标记为朗诵的旋律带有印象主义的氛围，让人联想到德彪西的前奏曲《雪中足迹》。在紧张的二度和声中传达出忧郁的情绪，在持续的音符中感受到空虚。在这一小品中，面具的万花筒与对位交织：四川歌剧《过四川》的唱腔中出现的音调和节奏元素若隐若现。由于鲜明的对比和同时出现的效果，营造出一种戏剧表演的氛围，通过钢琴得以重现。前奏由几个结构组成。第一个结构扮演**低音主题** (*basso ostinato*) 的角色，为后续的主题提供对位，这些主题是其变体。在动态的再现部分，所有主题在不同的对位中结合，低音主题以卡农形式进行（再现从半音下行开始）。第二个和第一个主题构成高音歌剧声部的二重唱。**低音主题**的音程被“唱出”，显现出向人声化的趋势。**低音主题**的一部分以低音区演奏，并采用新的节奏图案，赋予主题人类语言的表达力

——毕竟，*低音持续音*在前奏曲开头就被标记为宣叙调。

第三首前奏曲的核心是舒伯特与贾大春的对话，这象征着浪漫主义的梦想。贾大春通过中国文化的视角，将舒伯特的主题与21世纪的音乐语言相融合。在作品中，没有舒伯特的主题以原初形式出现——只有被“收集”到“主题-理念”中的音调，这一主题-理念融合了舒伯特以*a小调*创作的声乐与器乐旋律的回响。作曲家巧妙地融合了中国元素与欧洲技法——系列变形、节奏进行、双重对位、音群、斯特雷塔、多调性；运用了钢琴技巧与织体的各种形式。整个组曲提出了关于艺术关系、微妙地捕捉不同文化语调的主题，展现了作曲家视野的广度以及灵活转化的可能性。作品以*a小调的五度音程的持续音*开头，这种音程既是中国的民间音乐特色，也被舒伯特使用过（歌曲《风琴手》来自《冬之旅》）。叠加在五度音上的主题是钢琴奏鸣曲第42号D大调（*a小调*）第一乐章主部的第一“元素”，它也遥远地让人联想到同一组曲中的歌曲《安睡吧》。达松“演奏”着这些想法——他以单声部的形式呈现舒伯特的主题。作曲家选择奏鸣曲的主题作为前奏曲，并在自己的诠释中展示其可能性。21世纪的音乐语言使作曲家能够在寻找和发展舒伯特奠定的主题时达到高度的自由。在《献给舒伯特的献礼》前奏曲中，选择与诠释的主题被提出来供人思考。

在每首近似三部曲的短曲中，变奏原则占据主导地位。作为主导音，常出现中国民间音乐中典型的两度和弦。第一首前奏曲呈现了室内二重唱；第二首则展现了歌剧场景，由性格迥异的角色演绎，主题通过多声部体裁的特色手法不断转化。展现了东方艺术中“对话”的精妙之处，即在保持角色世界之间尊重的距离的同时，实现无冲突的互动。第三个前奏曲是对话。在每个

小品中，达松将中国民间音乐的主题与西方欧洲作曲家的传统相结合。这种结合展现了融合不同文化的可能性。前奏曲的体裁为实验提供了可能性，因为它不需要严格的形式。

在作品的结论部分，提出了主要结论。

在20世纪末至21世纪初中国作曲家的创作中，西方欧洲作曲技法与民族风格的融合，是基于对传统与非传统发展手法的复杂综合。在钢琴音乐中，古老的美学和文化得以反映，鲜明的民间基础得以保留，民族理念始终处于优先地位，然而，东西方传统的融合促进了音乐语言的更新。广泛运用序列写作技法，序列基于自然五声音阶“产生”，并融入引用的民间旋律。单声部在不协和和声与多层织体背景下发展，调性模进至遥远调性后，转为民族风格的模仿音画。这一切赋予音乐独特的音色，并创造了不同音乐文化惊人的融合。中国作曲家为传统音乐注入了新的生命，其中不同风格倾向相互作用，民间与古典音乐语言元素相融合，从而在主题材料、和声、调性、织体空间组织等方面发生了变化。从最初模仿欧洲钢琴艺术出发，音乐家们逐渐找到了自己的独特道路。

因此，在20世纪末至21世纪初，中国作曲家在保持对20世纪欧洲作曲技法的创作兴趣和积极态度的同时，将其置于民族艺术的语境中，融入本土音乐语言和文化空间。由此形成了一种独特的音乐双语现象，其中民族风格与现代性没有界限，而是构成一个有机整体，完全向世界文化开放。

作者在学位论文主题方面的发表成果

发表在俄罗斯教育部科学技术委员会 (VAK) 认可的学术

期刊上的论文:

1. 徐清林, 黑娜·M·R. 后现代主义作为艺术风格 // 大学科学期刊 (语言文学与历史科学、考古学与艺术研究)。——2019.——№ 51.
— 第48–54页。
2. 徐清林. 中国印象主义在谭盾钢琴组曲《八首水彩回忆》中的体现 // 大学学术期刊 (语言文学与历史科学、考古学与艺术研究)。——2018。— 第41期。
— 第106–120页。
3. 徐清林. 朱建尔的钢琴组曲《南方印象》作为中国与西方音乐传统结合的例证//手稿 (语言学与历史科学、考古学与艺术研究)。— 2020。— 第13卷。— 第5期。
— 第192–198页。
4. 徐清林. 欧洲作曲技法与中国特色在陈毅钢琴曲《乳》中的体现 //手稿。——2020。
——第13卷。——第6期。——第182–187页。
5. 徐清林. 高平钢琴曲《夜小巷》作为中国民族传统与西方作曲技法结合的范例 // 大学学术期刊 (文学与历史科学、考古学与艺术研究)。——2020。——第56期。——第95–102页。
6. 徐清林. 《陈其钢的〈北京 opera 瞬间〉在当代钢琴艺术语境中的解读》// 大学学术期刊 (语言文学与历史科学、考古学与艺术研究)。— 2020。— 第57期。
— 第242–250页。

其他刊物发表:

7. 徐清林. 当代中国作曲家的组曲循环: 关于某些诠释问题的探讨 // 青年学者眼中的音乐文化: 学术论文集。
——圣彼得堡: 阿斯特里昂, 2020。——第15期。——第107–112页。
8. 徐清林. 现代中国作曲家作品中对拨弦民间乐器音色的模仿 // 《Chronos》科学期刊。——2020。——第9期 (第47期)。——第40–43页。
9. 徐清林. 丁尚德的创作在中国艺术教育与教育空间体系中的地位 // 儿童艺术教育

：未来策略。— 2021。— 第7卷。— 第1期。
——第151–158页。

2022年4月21日签发印刷。格式60×84/16。印刷页数1.4。印刷数量100册。订单号14-2022。

联邦国家预算教育机构“下诺夫哥罗德国立格林卡音乐学院”
邮编：603005，俄罗斯联邦下诺夫哥罗德市皮斯克诺夫街40号。
www.nnovcons.ru

由联邦国家预算教育机构“下诺夫哥罗德格林卡音乐学院”印刷